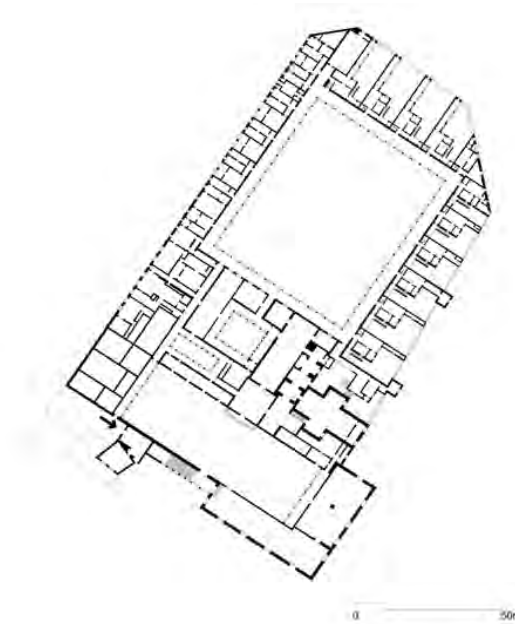


CARTUJAS REVISITADAS. TRAS LA PISTA DE LE CORBUSIER

Marta Sequeira



1. Planta de la Cartuja del Valle de Ema (dibujo de la autora)

Marta Sequeira es doctora arquitecta, profesora en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Évora e investigadora en CIAUD, de la Universidad de Lisboa, y CHAIA, de la Universidad de Évora.

Según declara el propio Le Corbusier, un monasterio se halla en el origen de su modelo de vivienda colectiva. Se refiere a una cartuja en Galluzzo, en las afueras de la ciudad de Florencia, llamada Cartuja del Valle de Ema: un monasterio que había sido fundado en 1342 por Niccolò Acciaioli y que Le Corbusier visita en 1907 y 1911, en el curso de sus viajes iniciáticos por el mundo de la arquitectura y de las artes decorativas.

Como en cualquier otro monasterio creado por la orden cartujana, cada patio o claustro vincula un conjunto de espacios (Fig. 1). Mientras en los monasterios de otras ordenes la zona donde tienen lugar las actividades de carácter comunitario representa el mayor porcentaje del área de implantación, el claustrum maius tiene aquí un mayor protagonismo, sumando, junto a las celdas a las que da acceso,

cerca de la mitad del área de implantación del edificio. Está parcialmente ocupado por el cementerio, y su centro está marcado por una fuente. Cuando Charles-Edouard Jeanneret lo conoció, y al contrario de lo que sucede actualmente —pues el monasterio hoy está ocupado por monjes cistercienses—, todavía albergaba religiosos de la orden fundadora. Se trataba de una orden de clausura, que incluía a monjes eremitas y hermanos legos: los primeros se dedicaban fundamentalmente a la oración y al trabajo intelectual, mientras que los segundos dedicaban sus días a la oración y al trabajo de servicio a la comunidad. Los monjes eremitas vivían en tres de las alas del claustro, en pequeñas casas con planta en «L». Las celdas de los lados sudeste y nordeste del claustro, que correspondían de un modo más fiel a la celda tipo de una cartuja, estaban divididas en dos pisos y abrazaban un patio. Las del lado noroeste, una gran terraza. Las celdas eran, para los monjes, pequeñas casas. Allí, solos y en silencio, rezaban, estudiaban, trabajaban, comían, ayunaban o hacían penitencia. Apenas tres veces al día se reunían en comunidad: para la vigilia nocturna, por la mañana para asistir a la misa conventual, y por vísperas. Los domingos, después de la comida común en el refectorio, rompían su silencio durante una hora, así como los lunes por la tarde, cuando salían para pasear en comunidad por los caminos que rodeaban la cartuja. Le Corbusier nunca publicó dibujos de la Cartuja del Valle de Ema, y tampoco divulgó ninguna imagen de este monasterio, refiriéndose siempre a él de un modo enigmático, aunque de manera recurrente. En sus escritos, además de exaltarlo como el origen del proyecto Immeubles-villas de 1922,¹ describe con

¹ En 1930, manifiesta: «Tout d'abord, les 'IMMEUBLES-VILLAS'. Ils sont nés d'un souvenir évoqué après un déjeuner, d'une Chartreuse d'Italie (bonheur par la sérénité) et crayonné sur le dos d'un menu de restaurant.» Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Ihr gesamtes Werk von 1910-1929* (Zürich: Verlag Dr. H. Girsberger, 1930), 40-41. Igualmente en 1930, reitera: «Permettez-moi de vous montrer par quels chemins, à travers vingt années de curiosité attentive, des certitudes sont venues. L'origine de ces recherches, pour mon compte, remonte à la visite de la 'Chartreuse d'Ema' aux environs de Florence, en 1907. J'ai vu, dans ce paysage musical de la Toscane, une cité moderne couronnant la colline. La plus noble silhouette dans le paysage, la couronne ininterrompue des cellules des moines; chaque cellule a vue sur la plaine, et dégage sur un jardinet en contrebas entièrement clos. J'ai pensé ne pouvoir jamais rencontrer une telle interprétation joyeuse de l'habitation. Le dos de chaque cellule ouvre par une porte et un

detalle sus visitas a este edificio,² lo compara con las experiencias

guichet sur une rue circulaire. Cette rue est couverte d'une arcade: le cloître. Par là fonctionnent les services communs —la prière, les visites, le manger, les enterrements. Cette 'cité moderne' est du quinzième siècle. La vision radieuse m'en est demeurée pour toujours. En 1910, revenant d'Athènes, je m'arrêtais une fois encore à la Chartreuse. Un jour de 1922, j'en parle à mon associé Pierre Jeanneret; sur le dos d'un menu de restaurant, nous avons spontanément dessiné les 'immeubles villas'; l'idée était éclosée.» Le Corbusier, *Précisions*. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris: Crès, 1930), 91-92. En 1950, refiere una vez más esta influencia: «Notre homme, en 1922, avait abandonné l'architecture depuis six années; il recommence à bâtir après avoir toutefois, dans 'L'Esprit Nouveau', dès 1920, préparé des bases doctrinales péremptoires à cette reprise d'activité. Ses premières nouvelles maisons manifestent une conception neuve de l'architecture, expression de l'esprit d'une époque. Des tracés régulateurs en éclairent les façades (les façades seulement). La recherche est complexe et symphonique: mesures-bases d'urbanisme ('Ville Contemporaine de trois millions d'habitants', 1922), détermination de l'unité cellulaire (contenant du logis), de la maille des circulations (réseau), en réalité, phénomène d'organisation architecturale fondamentale ressenti déjà une première fois, quinze années auparavant, à la Chartreuse d'Ema en Toscane (liberté individuelle et organisation collective) [1907].» Le Corbusier, *Le Modulor: essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique* (Boulogne: Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1950), 27-28. El 14 de octubre 1952, en un discurso proferido en la inauguración de la Unidad de Habitación de Marsella, publicado en 1953 en *Œuvre complète 1946-1952*, indica: «L'apparition du thème de l'Unité d'Habitation remonte à une première visite à la Chartreuse d'Ema en Toscane en 1907. Ce thème est dans mes plans de 1922 au Salon d'Automne: une Ville Contemporaine de 3 Millions d'Habitants: 'les Immeubles-Villas'» Le Corbusier, *Œuvre complète 1946-1952* (Zürich: Girsberger, 1953), 193. En julio de 1965, escribe un pasaje que integrará *Mise au Point*: «Corbu devant: 1922. La ville contemporaine de 3 millions d'habitants. L'immeuble-villas (découvert en 1910 [sic] à la Chartreuse d'Ema).» Le Corbusier, *Mise au Point*. (Paris: Forces Vives, 1966), 21.

² «Que sont, physiquement, puis psychiquement éclats, ces engloutissements, partis, ressentis, effectués, cette fois devant des fleurs, à 12 ans —là devant et sur cette Alpe, à 14 ans—, là dedans cette chartreuse, près de Florence (vibrations ineffables, souffrances) [...], carta de Charles-Edouard Jeanneret a William Ritter, el 4 de agosto de 1912, FLC R3-18-197. «1907. J'ai 19 ans. Je prends pour la première fois contact avec l'Italie. En pleine Toscane, la Chartreuse d'Ema couronnant une colline laisse voir les créneaux formés par chacune des cellules de moines à pic sur un immense mur de château-fort. Entre chaque créneau est un jardin profond complètement dérobé à toute vue extérieure et privé également de toute vue au dehors. Le créneau ouvre sur les horizons toscans. L'infini du paysage, le tête à tête avec soi-même. Derrière est la cellule elle-même, reliée par un cloître aux autres cellules, au réfectoire et à l'église plantée au centre. Une sensation d'harmonie extraordinaire m'envahit. Je mesure qu'une aspiration humaine authentique est comblée: le silence, la solitude; mais aussi, le commerce (le contact

rusas,³ lo presenta como el vehículo para el aprendizaje sobre el «binomio indisociable» individuo-colectivo,⁴ y le otorga el papel de germen de sus proyectos para las unidades de habitación.⁵

quotidien) avec les mortels; et encore, l'accession aux effusions vers l'insaisissable. 1910. Voyage de sept mois, sac au dos: Prague, Vienne, Budapest, Balkans Serbes, Roumanie, Bulgarie, Roumélie, Turquie d'Europe, Turquie d'Asie, Athènes, Delphes, et Naples, et Rome, et Florence. Au septième mois (octobre), me voici à nouveau à la Chartreuse d'Ema. Cette fois-ci, j'ai dessiné; aussi les choses me sont mieux entrées dans la tête... Et je suis parti dans la vie pour la plus grande bagarre. J'avais 23 ans. Dans cette première impression d'harmonie, dans la Chartreuse d'Ema, le fait essentiel, profond ne devait m'apparaître que plus tard – la présence, l'instance de l'équation à résoudre confiée à la perspicacité des hommes: le binôme 'individu-collectivité'. Mais la solution porte également une leçon tout aussi décisive, celle-ci: pour résoudre une grande part des problèmes humains, il faut disposer de lieux et de locaux. Et c'est de l'architecture et de l'urbanisme. La Chartreuse d'Ema était un lieu; et les locaux étaient présents, aménagés selon la plus belle biologie architecturale. La Chartreuse d'Ema est un organisme. Le terme 'organisme' avait pris naissance dans ma conscience. Des années passèrent.» Le Corbusier, «Unités d'habitation de grandeur conforme», 1 de abril 1957 (texto dactilografiado, y que debería servir de prefacio a una publicación de Muller-Reppen sobre el bloque de Heilsberger Dreieck en Berlín), 1-2, FLC A3-1-324.

³ «La chartreuse d'Ema, c'est un modèle d'habitation, et les Russes de Moscou s'en rapprochent sans le saisir, dans leur nouveau programme d'habitation. Je parle de la Chartreuse dans mon nouveau livre actuellement sous presse.» Ver carta de Le Corbusier destinada a su madre, con fecha de jueves, 25 de abril de 1930, FLC R2-1-81.

⁴ «1907 - La Chartreuse d'Ema aux environs de Florence me fait saisir l'organisation harmonieuse de la vie individuelle et de la vie collective s'exaltent l'une l'autre et l'une par l'autre. A partir de ce moment, le binôme m'est apparu: *individu et collectivité*, binôme indissociable.» Atelier de bâtisseurs Le Corbusier, «L'Unité d'habitation de Marseille», en *Le Point. Revue artistique et littéraire* (Souillac-Mulhouse), noviembre, 1950, 35.

⁵ «Marseille prototype 5 ans. Nantes 18 mois prix exact. Tous les deux centres d'un intérêt mondial pour la réalisation du logis contemporain. 40 années de travail. Ema. 1907» Carnet K 40, vol. 3, n.º 520, escrito a 18 de Junho de 1955. «1907 (19 ans) Chartreuse d'Ema la petite flamme s'allume». Carnet L 46, vol. 3, n.º 862, escrito el 28 de marzo 1957. «Les Unités d'Habitation de Grandeur Conforme [...] A la clef de tout cela remontant à cinquante années, c'est la visite à la Chartreuse d'Ema en Toscane en 1907: apparition d'une harmonie possible élaborée mille ans auparavant, mais transposable dans le temps présent puisqu'elle implique le binôme indissociable 'individu-collectivité'. La Chartreuse d'Ema a éclairé la route». Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, *Œuvre complète 1952-57* (Zürich: Girsberger, 1957), 174. «Le Pavillon représentait « une cellule » d'une 'Unité d'Habitation Grandeur Conforme', idée qui avait germé dans ma tête à la Chartreuse d'Ema en Toscane en 1907; qui était éclos en 1922 (Section de l'Urbanisme

De hecho, varios críticos e historiadores han hecho referencia a una analogía entre la vivienda colectiva corbuseriana y la Cartuja de Florencia. Sin embargo, un análisis de los documentos conservados en los Archivos de la Fundación Le Corbusier muestra que el conocimiento de Le Corbusier sobre la Orden de la Cartuja no se basa tan sólo en la experiencia de un monasterio en particular, sino que se apoya en un conjunto amplio de ejemplos. En este capítulo se propone, precisamente, una expedición que incluye estas menos conocidas «cartujas de Le Corbusier», o sea, una incursión por este conjunto extenso de ejemplos, que puede considerarse, a la luz de la visión de Le Corbusier y en conjunto con la Cartuja de Florencia, el *étimo* de la vivienda colectiva moderna.

CARTUJA DE CLERMONT

La Cartuja de Clermont, en Clermont-Ferrand, ha sido seguramente estudiada por Charles-Edouard Jeanneret a través del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*.⁶ Se trata de la obra de Viollet-le-Duc, editada en 10 volúmenes, con la cual Jeanneret debió tomar contacto bien entre 1902 y 1907 en la biblioteca de la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds,⁷ o bien en 1908 en París,⁸ y que le habrá sido

au Salon d'Automne) au stand de la 'Ville Contemporaine de 3 millions d'Habitants' (Le Corbusier et Pierre Jeanneret), – démonstration des Unités d'Habitations projetées (inutilement) en 1945 pour St Dié et en 1947 pour la Rochelle Pallice, réalisées plus tard à Marseille, à Nantes, à Berlin et commandées actuellement pour Meaux et Briey en Forêt.» *Pneumatique à Marc Hérissé* de 5 de mayo 1958, FLC T1-10-151.

⁶ Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire Raisoné de L'Architecture française du XI au XVI siècle*, tome premier, (París: Ve A. Morel & Cie Éditeurs, 1875), FLC Z 018.

⁷ Charles L'Eplattenier incitaba a los alumnos a consultar las obras que se encontraban en la estantería-biblioteca de la sala de aulas de la Escuela de Artes de La Chaux-de-Fonds. Ver, sobre este asunto, Marie-Jeanne Dumont, «Le Corbusier, chef-d'œuvre de L'Eplattenier», en *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Eplattenier* (París: Éditions du Linteau, 2006).

⁸ Charles-Edouard Jeanneret indica a Charles L'Eplattenier, en carta que le envía desde París, el 3 de julio de 1908: «D'autre part à côté de l'abstraction des mathématiques pures, je lis Viollet-le-Duc, cet homme si sage, si logique, si clair et si précis dans ses

recomendada no solamente por Charles L'Eplattenier,⁹ su maestro, sino también por Auguste Perret,¹⁰ con quien trabajó entre 1908 y 1909. Charles-Edouard Jeanneret terminó por adquirir una copia de este libro el día 1 de agosto de 1908.¹¹ En este diccionario, Charles-Edouard habrá leído una caracterización de la Orden de la Cartuja, no sólo desde el punto de vista de la vida religiosa, sino también de su arquitectura, donde se resalta la permanencia del tipo de la cartuja a lo largo del tiempo:

«Cet ordre, qui conserva plus que tout autre la rigidité des premiers temps, avait sa principale maison à la Grande-Chartreuse, près de Grenoble ; il était divisé en seize ou dix-sept provinces, contenant cent quatre-vingt-neuf monastères, parmi lesquels on en comptait quelques-uns de femmes. Ces monastères, prirent tous le nom de chartreuses, et étaient établis de préférence dans des déserts, dans des montagnes, loin des lieux habités. L'architecture des chartreux se ressent de l'excessive sévérité de la règle ; elle est toujours d'une simplicité qui exclut toute idée d'art. Sauf l'oratoire et les cloîtres, qui présentaient un aspect monumental, le reste du couvent ne

observations.» Carta de Charles-Edouard Jeanneret, dirigida a Charles L'Eplattenier, de 3 de julio 1908, FLC E2-12-34.

⁹ Charles L'Eplattenier retomó precisamente, en la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds, el mismo programa de enseñanza descrito por Viollet-le-Duc en *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner* (París: Hetzel, 1879).

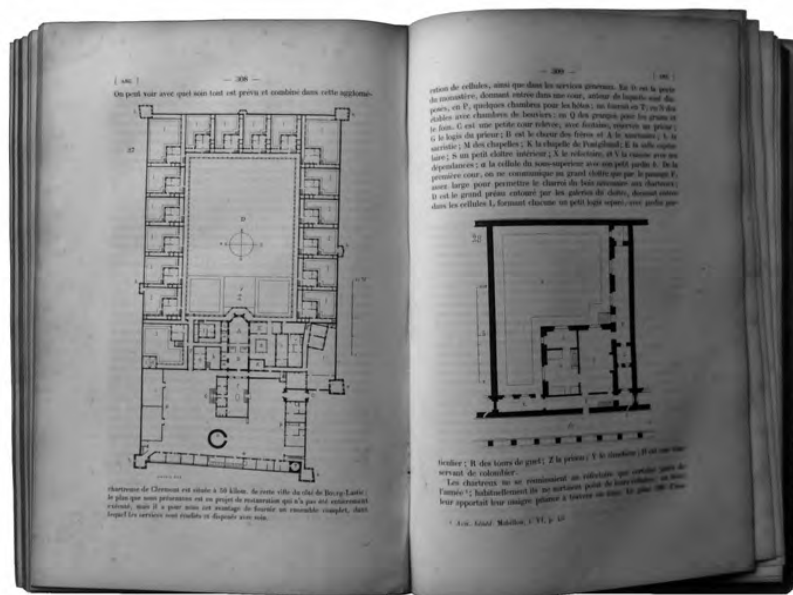
¹⁰ El Dictionnaire Raisoné de L'Architecture française du XI au XVI siècle había también iniciado Auguste Perret en la disciplina de la Arquitectura, y fue para él una inspiración a lo largo de toda su carrera, tal como declaró cierto día a Pierre Vago: «Viollet-le-Duc was my real master, it was he who enabled me to resist the influence of the Ecole des Beaux-Arts», T. Hyatt, *An Account of some Experiments with Portland-Cement-Concrete, combined with Iron as a Building Material, with Reference to Economy of Metal in Construction, and for Security Against Fire in the Making of Roofs, Floors and Walking Surfaces* (Chiswick Press: London, 1877), 26. Ver igualmente, sobre este asunto, Peter Collins, *Concrete, The vision of a New Architecture* (London: Faber and Faber, 1959), 155.

¹¹ En la obra que consta en la biblioteca personal de Le Corbusier, conservada en los Archivos de la Fundación Le Corbusier, se encuentra la siguiente nota de Charles-Edouard Jeanneret: «J'ai acheté cet ouvrage le 1 août 1908 avec l'argent de ma première paye de Mm. Perret. Je l'ai acheté pour apprendre, car sachant je pourrai alors créer». Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire Raisoné de L'Architecture française du XI au XVI siècle*, cit., FLC Z 018.

consistait qu'en cellules, composées primitivement d'un rez-de-chaussée avec un petit enclos de quelques mètres. A partir du XVe siècle seulement, les arts pénétrèrent dans ces établissements, mais sans prendre un caractère particulier; les cloîtres, les églises, devinrent moins nus, moins dépouillés; on les décora de peintures qui rappelaient les premiers temps de l'ordre, la vie de ses fondateurs. Les chartreuses n'eurent aucune influence sur l'art de l'architecture ; ces couvents restent isolés pendant le moyen âge, et c'est à cela qu'ils durent de conserver presque intacte la pureté de leur règle. Cependant, dès le XIIIe siècle, les chartreuses présentaient, comparativement à ce qu'elles étaient un siècle auparavant, des dispositions presque confortables, qu'elles conservèrent sans modifications importantes jusque dans les derniers temps.»¹²

La descripción que Viollet-Le-Duc hace de la Cartuja de Clermont, a continuación, con apenas pequeñas adaptaciones, también podría referirse a la Cartuja del Valle de Ema. La entrada del monasterio da acceso a un patio grande, que congrega los espacios de las obediencias: hospederías, horno, establos, alojamiento para los trabajadores, graneros, celda del procurador; al centro, un pequeño patio elevado, con una fuente, que da acceso a la casa del prior. En el centro del área cenobítica, surge la iglesia, con el santuario, el coro, la sacristía y las capillas. Al sur de la iglesia, el *claustrum minus*, que reúne los espacios de uso cenobítico: la capilla de Pontgibaud, la sala capitular, el refectorio y la cocina, con sus dependencias. Al este de la iglesia, se sitúa el *claustrum maius*, que aglutina los espacios eremíticos: el cementerio y las celdas. A la celda se entra a través de un pequeño pasillo, paralelo a la galería del claustro que le da acceso. En uno de los extremos de ese pasillo se encuentra un pequeño porche que permite una relación con el jardín; en la otra, el torno que permite la comunicación con el exterior de la celda. A partir de este pasillo, al centro, se accede a una primera sala climatizada. A partir de ésta, por su parte, se llega, a la izquierda, a una celda —con una cama y tres muebles (un banco, una mesa y una estantería)— y a un oratorio. A la derecha, y desarrollándose perpendicular-

¹² Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire Raisoné de L'Architecture française du XI au XVI siècle*, cit., 306-307, FLC Z 018.



2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (fuente: FLC Z 018)

mente a la galería del claustro, una galería cubierta, con las letrinas al final, da igualmente acceso al jardín. Este ocupa la zona predominante de la celda.¹³ Analizando las plantas de la cartuja y de una de sus celdas publicadas en esta obra (Fig. 2), comprobamos la analogía con las respectivas plantas de la cartuja del Valle de Ema.

¹³ «Nous donnons le plan de la chartreuse de Clermont, modifiée en 1676. On peut voir avec quel soin tout est prévu et combiné dans cette agglomération de cellules, ainsi que dans les services généraux. En O est la porte du monastère, donnant entrée dans une cour, autour de laquelle sont disposés, en P quelques chambres pour les hôtes, un fournil en T, en N, des étables avec chambres de bouviers; en Q, des granges pour les grains et le foin. C'est une petite cour relevée, avec fontaine, réservée au prieur; G, le

En esta obra, Viollet-Le-Duc toma este edificio como un caso ejemplar, y extrae de él las principales características que definen cualquier monasterio cartujo: «ces dispositions se retrouvent à peu près les mêmes dans tous les couvents de chartreux répandus sur le sol de l'Europe occidentale».¹⁴ A través de esta lectura, Charles-Edouard Jeanneret se habrá dado cuenta de que en el tipo cartujano las relaciones sintagmáticas del edificio traducen con precisión las jerarquías de la vida, y ésta es, en su esencia, igual en todos los ejemplos, dictada por las rigurosas reglas de la orden religiosa. A través de esta lectura, Le Corbusier habrá aprendido a plantear el problema de la cartuja como monasterio-tipo. Si, al trasladarse en busca de «la tomba di Niccolò Acciaiuoli» de Donatello, el joven Jeanneret se topa con la Cartuja de Florencia, al enamorarse de este monasterio pudo haber descubierto la esencia de la tipología cartujana descrita por Viollet-Le-Duc.

logis du prieur. B est le chœur des frères et A le sanctuaire; L, la sacristie; M, des chapelles; K, la chapelle de Pontgibaud; E, la salle capitulaire; S, un petit cloître intérieur; X, le réfectoire, et V, la cuisine avec ses dépendances; a, la cellule du sous-supérieur avec son petit jardin b. De la première cour, on ne communique au grand cloître que par le passage F, assez large pour permettre le charroi du bois nécessaire aux chartreux. D est le grand préau entouré par les galeries du cloître, donnant entrée dans les cellules I, formant chacune un petit logis séparé, avec jardin particulier; R, des tours de guet; Z, la prison; y, le cimetière. H est une tour servant de colombier. Les chartreux ne se réunissaient au réfectoire que certains jours de l'année; habituellement ils ne sortaient point de leurs cellules, un frère leur apportait leur maigre pitance à travers un tour. Le plan d'une des cellules indique clairement quelles étaient les habitudes claustrales des chartreux. A est la galerie du cloître; B, un premier couloir qui isole le religieux du bruit du mouvement du cloître; K, un petit portique qui permet au prieur de voir l'intérieur du jardin, et d'approvisionner le chartreux de bois ou d'autres objets nécessaires déposés en L, sans entrer dans la cellule; C, une première salle chauffée; D, la cellule avec son lit et trois meubles: un banc, une table et une bibliothèque; F, le promenoir couvert, avec des latrines à l'extrémité; E, l'oratoire; H, le jardin; I, le tour dans lequel on dépose la nourriture: ce tour est construit de manière que le religieux ne peut voir ce qui se passe dans la galerie du cloître. Un petit escalier construit dans le couloir B donnait accès dans les combles, soit pour la surveillance, soit pour les réparations nécessaires.» Viollet-Le-Duc, E., *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture française du XI au XVI siècle*, cit., 307-310, FLC Z 018.

¹⁴ Viollet-Le-Duc, E., *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture française du XI au XVI siècle*, cit., 310, FLC Z 018.

CARTUJA DE PAVÍA

Analizando la correspondencia personal del joven Charles-Edouard Jeanneret, se puede verificar que este ya había visitado, el jueves 5 de septiembre de 1907 —antes, por lo tanto, de visitar la Cartuja del Valle de Ema— la Cartuja de Pavía. Se trata de una cartuja fundada en 1396, junto al extremo noroeste del parque del Castillo de Pavía, por Gian Galeazzo Visconti (respondiendo a los votos de su esposa Caterina) y construida bajo la dirección de Bernardo da Venezia.¹⁵

Esta vez, Jeanneret no visita la cartuja siguiendo el consejo de John Ruskin, como ocurrirá con la Cartuja del Valle de Ema. De hecho, la Cartuja de Pavía había sido severamente criticada por Ruskin en sus libros *Seven Lamps of Architecture* y *The stones of Venice*, que Jeanneret estudiara cuidadosamente, a través de sus versiones francesas, en la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds.¹⁶ Pero, y a diferencia

¹⁵ «La chartreuse de Pavie (*Certosa*) a été fondée en 1396, près de l'extrémité N.-O. du parc du château de Pavie, par Jean Galéas Visconti (p. 73), pour accomplir un vœu de sa femme Catherine. La construction du couvent fut achevée en majeure partie vers 1450, sous la direction de *Bern. da Venezia, Cristof. da Conigo* et d'autres. Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne. Manuel du Voyageur* (Leipzig, Paris: Karl Baedeker, Paul Ollendorff, 1904), 107.

¹⁶ «Enfin, le travail peut avoir été gaspillé en se trouvant trop bon pour les matériaux, ou trop fin pour être exposé à l'air; c'est peut-être ici —caractéristique en général des travaux moins anciens, et particulièrement de la Renaissance— la pire faute de toutes. Je ne connais rien de plus pénible ou de plus pitoyable que ce genre de sculptures sur ivoire dont sont incrustés la Certosa de Pavie [...].», John Ruskin, *La Couronne d'olivier sauvage: Les sept lampes de l'architecture*. Paris: Société d'Éditions Artistiques, [1900], p. 102. Charles-Edouard Jeanneret habrá estudiado atentamente esta obra y, particularmente, este capítulo, «La Lampe de Sacrifice», durante su periodo de aprendizaje en La Chaux de Fonds, tal como reportará más tarde: «Notre enfance fut exhortée par Ruskin. [...] C'est de spiritualité que parla Ruskin. Dans ces *Sept Lampes de l'Architecture*, brillaient la Lampe de Sacrifice, la Lampe de Vérité, la Lampe d'Humilité [sic.].» Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris, 1925), 134. En *Les pierres de Venise*, de Ruskin, que Jeanneret había leído igualmente en la biblioteca de la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds, se encuentra también una mención despreciativa sobre la Cartuja de Pavía: «Le Gothique, au nord comme au sud se corrompt. En Allemagne et en France, il se perdit dans un flot d'extravagances; le Gothique anglais se sangla follement dans un étroit vêtement de lignes perpendiculaires; l'Italie se livra à l'efflorescence d'ornementation sans motif de la Chartreuse de Pavie et de la cathédrale de Côme, et on vit apparaître à

de *Voyage en Italie* y *Les Matins à Florence, Italie Septentrionale* hace referencia a la Cartuja de Pavía y podrá haber influido en la ruta de Charles-Edouard Jeanneret, y el descubrimiento de este monasterio cartujo.¹⁷ Según esta guía, Jeanneret necesitaría medio día para la excursión.¹⁸ Probablemente salió de Milán, en tren, tardando cerca de una hora y media en llegar. A partir de la extinción de las órdenes religiosas, la Cartuja de Pavía se había convertido en un monumento nacional, por lo que en el momento de la visita de Charles-Edouard Jeanneret —al contrario de la Cartuja del Valle de Ema—, ya no estaba ocupada por monjes, sino que albergaba un museo.¹⁹ Charles-

Venise, l'insipide et confuse 'Porta della Carta' et les extravagantes crosses de Saint-Marc. Toutes les architectures, notamment celles des édifices religieux, se corrompent à la fois; signe manifeste de l'état de la religion en Europe, de l'avilissement particulier des superstitions romaines et de la moralité publique, qui aboutirent à la Réforme.», John Ruskin, *Les pierres de Venise* (Paris: H. Laurens, 1906), 22.

¹⁷ Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne*, cit., 106-107.

¹⁸ «Excursion de Milan à la chartreuse de Pavie. Cette excursion, qui demande ½ journée, se fait en chemin de fer ou en tramway à vapeur. Le CHEMIN DE FER est la ligne de Pavie-Voghera, jusqu'à la stat. de *Certosa* (Chartreuse): départ de la gare centrale, trajet de ½ h. en express et d'env. ¾ d'h. en train omnibus, pour 3 fr. 30, 2 fr. 30 ou 1 fr. 50; 4 fr. 75, 2 fr. 50 ou 1 fr. 60 aller et retour, v. p. 152. — Le TRAMWAY À VAPEUR est celui de Milan à Pavie jusqu'à *Torre di Mangano*. Départ env. Toutes les 2 h., de la Porta Ticinese (pl. D 8), où un tramw. Electr. Mène de la place du Dôme (v. p. 76); trajet en 1 h. ½ à 1 h. ¾ pour 2 fr. ou 1 fr. 30 aller et retour, 2 fr. 30 ou 1 fr. 60 y compris l'omnibus desservant la chartreuse. Le pays n'a rien de bien curieux; des rizières et un peu de bois. EN CHEMIN DE FER, on suit la ligne de Plaisance jusqu'à *Rogoredo* (7 kil.), où celle de Plaisance prend au S. (R. 43). — 9 kil. Haute de *Chiaravalle* (*Milanese*), endroit célèbre par son église cistercienne, belle construction en briques du style de transition (1221), mais en partie modernisée, avec un haut clocher à dôme. Elle a des fresques de peintres Milanais du XVIe s. et des salles de 1465. —20 kil. *Villamaggiore*. 28 kil. Certosa. De la gare, où se trouve la petite *trattoria Bodini* («hôtel de la Ville»), on va à l'entrée de la chartreuse, située à l'O., en ¼ d'h., en prenant à dr. Ou à g. pour contourner d'enclos (deux om., 30 à 50 c.). — Du côté S. de la chartreuse l'*Alb. Milano* (modeste). En TRAMWAY A VAPEUR, on suit la route et passe par Binasco, bourg qui a un château, où Phil.-Marie Visconti, duc de Milan, fit exécuter en 1418, par pure jalousie, sa femme Béatrice de Tende (p. 48). La stat. de *Torre del Mangano* (89 m.; Alb. Italia, convenable, déj. 2 fr. 50, dîn. 4, v.c.), sur le canal dit Naviglio di Pavia, est à 12 min. à l'O. de la chartreuse (omn., 30 c.).» Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne*. cit., 106-107.

¹⁹ «Elle avait été fermée en 1782, sous l'empereur Joseph II, et rendue en 1844 aux chartreux. Depuis la suppression des couvents en Italie (1866), elle est devenue monument

Edouard Jeanneret no habrá visitado este monumento tan sólo con su compañero de viaje Auguste Klipstein, sino que ambos probablemente integraban un grupo de turistas, en una visita guiada organizada, que habrá durado entre una hora y media a dos horas.²⁰

Charles-Edouard Jeanneret habrá entrado por un pórtico con frescos de Bernardino Luini (*San Cristoforo* y *San Sebastiano*), por aquel entonces muy dañados, y habrá comprado las entradas en la taquilla a su derecha. A continuación, habrá accedido a un patio donde estaba la antigua farmacia (ya en la época una fábrica de licor), la hospedería de peregrinos (foresteria), y el Palacio Ducal (entonces ya un museo).²¹ En el lado este del patio, Jeanneret habrá encontrado la fachada de la iglesia. De acuerdo con la guía, esta fachada sería quizás el más bello ejemplar del primer Renacimiento del norte de Italia, y uno de los mejor concebidos del siglo XV, si excluimos la decoración.²² La ornamentación original del interior, ejecutada por

national.» Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'a Livourne, Florence et Ravenne*, cit., 107.

²⁰ Y habrá sido hecha dentro del horario de verano, entre las 8:00 y las 17:30: «La visite demande 1 h. ½ à 2 h. Elle a lieu, dans la sem., de 8h. à 5 h. ½ d'avril à sept., de 9 h. à 4 h. d'oct. A mars, et de 10 h. à 2 h. les dim. Et fêtes. Entrée, 1 fr.; le dim. gratuitement. On est conduit par groupes (pas de pourb.).» Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'a Livourne, Florence et Ravenne*, cit., 107.

²¹ «On entre par un porche (à dr. la caisse) décoré de fresques très endommagées de Bern. Luini, St Sébastien et St Christophe, et l'on arrive dans le PARVIS (*piazzale*), qu'entourent entre autres l'anc. Pharmacie (*farmacia*), auj. une fabrique de liqueurs, l'hôtellerie des pèlerins (*foresteria*) et le Palazzo ducale, palais construit vers 1625 par Ricchini pour les hôtes de qualité du couvent, et qui sert auj. de musée.» Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'a Livourne, Florence et Ravenne*, cit., 107.

²² «L'église, commencée dans un style rappelant celui du dôme de Milan et les cathédrales du nord, fut continuée dès 1453 par Guiniforte Solari (m. 1481) dans le style lombard de transition, avec des galeries à arcades à l'extérieur et une riche décoration en terre cuite. La façade, en marbre de Carrare et de Candoglia (p. 145), commencée de 1491 à 1499 par Giov. Ant. Amadeo, secondé par un grand nombre d'autres sculpteurs, avait été terminée dans le bas en 1507 par Ben. Briosco et d'autres, mais elle resta inachevée par suite des guerres de ce temps. [...] Le côté E. de la cour est occupé par la célèbre façade de l'église conventuelle (*tempio*). La FAÇADE, le morceau d'architecture le plus brillant de la première Renaissance dans le nord de l'Italie, est peut-être, d'après Burckhardt, la mieux conçue du xve s., si l'on excepte la décoration. Le motif, indépendant des ordres

Bergognone, así como los vitrales del siglo XV, estaban, en el momento de la visita de Jeanneret, bastante degradados. Del interior, que presenta tres naves y filas de capillas en cada lado, la guía Baedeker llama la atención sobre varios elementos: pinturas, esculturas, bajo-relieves, retablo, vitrales, mosaicos, fuente, altar, tumba, crucifijo y candelabros.²³ Del claustro de la fuente destaca el portal del inicio del

antiques, est celui des frontons d'églises romano-lombardes, avec piliers saillants et galeries transversales. Ces formes bien accentuées servent de cadre à des sculptures de la plus grande richesse, sagement ordonnées. – Dans le bas de la façade sont des médaillons d'empereurs romains; au-dessus, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament et de la vie de Jean-Galéas (entre autres, la Translation des ossements du fondateur à la chartreuse, en 1474), plus haut des têtes d'anges, puis quatre magnifiques fenêtres et enfin des niches avec de nombreuses statues. Au grand portail, un bas-relief: la Consécration de l'église en 1487.» Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'a Livourne, Florence et Ravenne*, cit., 107-108.

²³ «L'intérieur, vaste et beau, est à trois nefs avec des rangées de chapelles de chaque côté. La nef majeure, reposant sur huit piliers élégants, a encore le caractère du style gothique pur. Le transept et le chœur, terminé chacun par trois absides en hémicycle, ont déjà en partie les formes de la Renaissance, de même que la coupole au-dessus de la croisée. La charmante ornementation originale, exécutée d'après Borgognone, et les beaux vitraux peints du Xve s. ont disparu en majeure partie. La plupart des tableaux d'autel et la décoration surchargée des chapelles datent du XVIIIe s. Le magnifique jubé en fer et en bronze a été exécuté vers 1660 par Franc. Villa et P. P. Ripa. Le pavé en mosaïque, dû à Rinaldo de Stauris (1450), a été renouvelé en 1850). BAS CÔTÉ DE GAUCHE, où commence la visite. Dans la 2e chap., un tableau du Pérugin; il n'y a plus que la partie du haut, au milieu, Dieu le Père, qui soit originale; les Pères de l'Eglise, à côté, sont de Borgognone; les autres panneaux sont auj. dans la Galerie Nationale de Londres; 6e chap., St. Ambroise et quatre autres saints, aussi par Borgognone (1490). – BRAS G. DU TRANSEPT: statues couchées de Ludovic le More et sa femme Béatrice d'Este (m. 1497), seul reste du tombeau maintenant détruit de cette dernière, chef-d'œuvre de Christ. Solari, apportées ici en 1564 de l'église S. Maria delle Grazie de Milan (p. 99) et réunies de nouveau en 1891; devant l'autel de beaux candélabres en bronze d'Ann. Fontana de Milan (1580). A la voûte, le Couronnement de la Vierge avec les figures agenouillées de Fr. Sforza et de Ludovic le More, fresque de Borgognone. A g., à côté du chœur, la VIEILLE SACRISTIE, qui a une jolie porte en marbre, à sept bas-reliefs représentant des Visconti et des Sforza, et un beau retable en ivoire, composé de 66 parties, par le Florentin Baldassare degli Embriachi (1409). – Le CHŒUR a un bel autel en marbre par Ambr. Volpi et d'autres (1568); il est décoré sur le devant d'une Pietà, charmant petit bas-relief. Les stalles sont ornées de figures en marqueterie représentant les apôtres et des saints, par Pantaleone de' Marchi (1495), d'après Borgognone. – La porte, à dr. du chœur, a un bel encadrement en marbre et sept portraits en relief de

Renacimiento, las columnas de mármol y ornamentos en terracota; del comedor, la vista de la nave y del transepto; del Palacio Ducal, las piezas del museo.²⁴ Del gran claustro, por último, además de las decoraciones en terracota de Rinaldo de Stauris, resalta «vingt-quatre jolies maisonnettes (celle), chacune de quatre pièces, avec un petit jardin, habitées auparavant par les pères chartreux».²⁵

Charles-Edouard Jeanneret trajo con él algunas postales referentes a la Cartuja de Pavia como recuerdo: dos de ellas tienen como motivo obras de arte (Fig. 3-4) —reproducción del Monumento a Ludovico il Moro y a Beatrice d'Este²⁶ y una reproducción del Pallio dei Sacchi²⁷—, una representa una vista lateral de la fachada de la iglesia²⁸ (Fig. 5),

duchesses de Milan. Elle donne sur le LAVATORIUM, où l'on voit une riche fontaine dans le style de la Renaissance par Alb. Maffiolo de Carrare (1490) et des vitraux de 1477; à g., une fresque de Bern. Luini, la Vierge à l'œillet. BRAS DR. DUTRANSEPT: splendide tombeau de Jean-Galéas Visconti, commencé de 1494 à 1497 par Gian Cristof. Romano et Ben. Briosco, mais achevé seulement en 1562 par Gal. Alessi et. d'autres. A la voûte, Jean-Galéas (avec le premier modèle de l'église) et ses fils agenouillés devant la Vierge, fresque de Borgognone. —La NOUVELLE SACRISTIE ou l'ORATOIRE, à côté, a une Assomption d'André Solario (achevée seulement en 1576 par Bern. Campi). Au-dessus de la porte, la Vierge sur un trône, avec deux saints et des anges qui font de la musique, par Bart. Montagna (1490). Les tableaux sur les côtés sont de Borgognone. Dans les vitrines plates, des antiphonaires de 1551 et de 1567. [...] BAS CÔTÉ DE DR.: 2e chap., la Vierge sur un trône, avec deux saints, par le Guerchin (gâtée; 1641); 3e chap. (à la voûte, une décoration bien conservée de J. de Motis, 1491), St Sirus et quatre autres saints, par Borgognone (1491); 4e chap., Portement de croix, par Borgognone (1490); 6e chap., tableau d'autel, par Macrino d'Alba (1496; dans le haut, les Evangelistes de Borgognone).» Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne*, cit., 108-109.

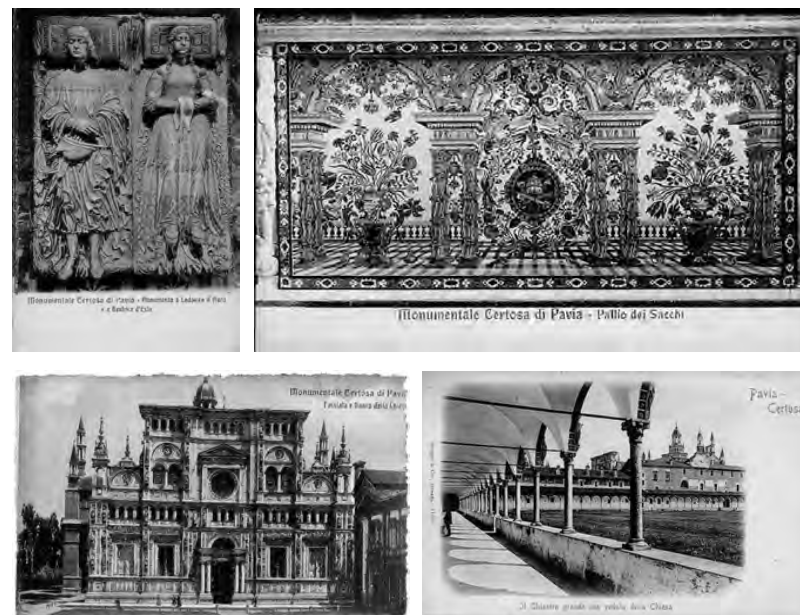
²⁴ «Le CLOÎTRE DE LA FONTANE, où l'on passe du bras dr. du transept par un élégant portail de la première Renaissance, a de belles colonnettes en marbre et de jolis ornements en terre cuite, dus à Rin. De Stauris (1463-1478). — A l'O., le RÉFECTOIRE, d'où l'on a une très belle vue de la nef et du transept S. [...] Dans le PALAZZO DUCALE (p. 107) se trouve dep. 1901 le musée de la chartreuse avec des tableaux, des sculptures, des moulages, les objets trouvés en 1889 dans le cercueil de Jean-Galéas, etc. Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne*, cit., 109.

²⁵ Karl Baedeker, *Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne*, cit., 109.

²⁶ «Monumentale Certosa di Pavia – Monumento Ludovico il Moro e a Beatrice d'Este», FLC L5-8-128.

²⁷ «Monumentale Certosa di Pavia – Pallio dei Sacchi», FLC L5-8-129.

²⁸ «Monumentale Certosa di Pavia. Facciata e fianco della Chiesa», FLC L5-8-126.



3-6. Postales de la Cartuja de Pavia pertenecientes a la colección particular de postales de Le Corbusier (FLC L5-8-126-129)

mientras que la otra representa una vista del gran claustro, a partir del espacio de una de sus galileas²⁹ (Fig. 6).

Pocos días después de la visita, Jeanneret describe la Cartuja de Pavia a sus padres, en una carta datada el 15 de septiembre de 1907:

«Samedi soir à Fiesole, oh, ces moines quels veinards! Mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j'ai pu me convaincre que s'ils renonçaient au monde, ils savaient au moins s'arranger une

²⁹ «Pavia – Certosa. Il Chiostro grande con veduta della Chiesa», FLC L5-8-127.

vie délicieuse, et je suis persuadé que tout compte fait, ce sont eux les Heureux, et surtout encore ceux qui ont le Paradis en vue!»³⁰

Y el 19 de septiembre de 1907, la describe a Charles L'Eplattenier:

«Pavie, Chartreuse, stalles en marqueterie épatantes, quel beau procédé; de même, autels en pierres précieuses incrustées dans marbre blanc, fabuleux! Les peintres qui ont décoré ici valent nos Tosalli: Borgognon ouf!; ce le pauvre diable d'architecte a dû filer! – au cloître effet de terre cuite épatant. Me suis aussi extasié devant des enluminures de grandes bibles, je ne m'attendais pas alors au Fra Angelico de ce matin (descente de croix de l'Académie!)»³¹

Aparentemente, lo que parece haberle impresionado en esta visita ha sido la vida cartujana, por un lado, y las obras de arte, por otro. Aunque no haya hecho muchas consideraciones sobre la arquitectura del monasterio, lo cierto es que este edificio habrá tenido un papel iniciático y habrá despertado el interés de Charles-Edouard Jeanneret sobre el sistema cartujano, con el que pocos días después volvería a tomar contacto en la Cartuja del Valle de Ema.

CARTUJA DE ROMA

Durante el segundo paso de Charles-Edouard Jeanneret por Italia —en el marco de su *Viaje de Oriente*, en 1911, y más concretamente durante su estancia en Roma, del 14 al 24 de octubre de 1911, donde se hospedará en el Hotel del Senado—, Le Corbusier habrá visitado otra cartuja: la Cartuja de Roma. Hizo un trazo diagonal en todas las descripciones de este conjunto en su guía de viaje, *L'Italie des Alpes à Naples*, una señal que normalmente hacía después de visitar un determinado lugar.³² El

³⁰ Carta de Charles-Edouard Jeanneret, dirigida a sus padres, de domingo, 14 de septiembre de 1907, FLC R1-4-10.

³¹ Carta de Charles-Edouard Jeanneret, dirigida a Charles L'Eplattenier, de 19 de septiembre de 1907, FLC E2-12-6.

³² Karl Baedeker, Karl Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*. (Leipzig/ París: Baedeker/ Ollendorf, 1909), 246-252, FLC J 142.

conjunto consiste en unas antiguas termas romanas, las mayores de la Roma antigua, mandadas construir por Diocleciano y Maximiano entre 298 y 306 d.C. —las Termas de Diocleciano— que, entre 1563 y 1566, fueron adaptadas y transformadas por Michelangelo Buonarroti y Jacopo del Duca, por encargo de Pío IV Medici, de manera a acomodar un monasterio de la orden de los cartujos.

Ya en la época de la visita de Charles-Edouard Jeanneret el conjunto había dejado de ser ocupado por el monasterio, que había sido restaurado en 1889, con objeto de recibir un espacio museológico —el Museo Nazionale Romano delle Terme Diocleziane— así como varias instituciones de beneficencia.³³

Charles-Edouard Jeanneret habrá visitado el edificio mientras transcurría la Exposición Arqueológica en las Termas de Diocleciano, organizada por Adolfo Lanciani y Giulio Giglioli en el ámbito de la Exposición Internacional de Roma (una de las iniciativas derivadas de la celebración del cincuentenario de la Unificación Italiana), que había sido inaugurada el 8 de abril de 1911. Esta exposición, precisamente, había sido motivo de la restauración del edificio aunque, según la guía, el edificio principal se encontraba relativamente bien conservado en 1909 (es decir, dos años antes de la visita de Charles-Edouard Jeanneret).³⁴

De la Piazza delle Terme se pasaba, a partir de un pequeño espacio, a un pasaje —ocupado por una colosal estatua de San Bruno, fundador de la orden de los cartujos, elaborada por Jean Antoine Houdon— que permitía acceder al gran transepto.³⁵ La guía de Jeanneret describe en detalle las obras que era posible ver, en aquel momento, en el museo, e

³³ «Le reste des thermes, auparavant occupé par le couvent, l'est maintenant par différents établissements de bienfaisance et d'éducation et par le musée des Thermes.» Karl Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*, cit., 246, FLC J 142.

³⁴ «L'édifice principal, qui de même qu'aux thermes de Carcalla [...] s'élevait au milieu de vastes cours, est bien conservé.» Karl Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*, cit., 246, FLC J 142.

³⁵ «De la place des Thermes, on entre d'abord dans une petite rotonde, dont les murs ont un noyau antique sous un revêtement moderne; puis par un passage, où se voit à dr. Une statue colossale de St. Bruno, fondateur de l'ordre des chartreux, par Houdon, on arrive au grand transept. Les peintures datent de la fin du XVI s. et des XVIIe et XVIIIe s.; elles proviennent en majeure partie de St-Pierre.» Karl Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*, cit., 246, FLC J 142.



7. Postal de la Piazza delle Terme, en Roma, perteneciente a la colección particular de postales de Le Corbusier (FLC L5-8-207)

incluye una planta del conjunto donde se puede observar claramente la morfología del antiguo monasterio cartujano, incluyendo el gran claustro y seis celdas, en ese momento ya ocupadas por el museo.

Precisamente Charles-Edouard Jeanneret adquiere una postal de la Piazza delle Terme, al centro de la cual se encuentra una gran fuente, y donde se ve, más adelante, el antiguo ábside del *calidarium*, que formaba la entrada al conjunto (Fig. 7). Durante esta visita, y a pesar del énfasis que se da en la guía a las importantes piezas expuestas en el museo,³⁶ Charles-Edouard Jeanneret casi no se detiene a dibujarlas, pero en cambio dibuja el gran claustro de columnas en travertino, también conocido como «claustro de las cien columnas». Realiza cinco dibujos, a grafito. En el primero, que ocupa las páginas 164 y 165 del cuarto

³⁶ «Le musée des Thermes (Museo Nazionale Romano delle Terme Diocleziane) [...] fondé en 1886, comprend surtout des objets trouvés à Rome et aux environs dans les terrains appartenant à l'Etat [...] ce musée a moins d'œuvres célèbres que ceux du Capitole et du Vatican, mais son importance est presque aussi grande; les objets exposés ici n'ont pas subi d'essais de restauration, ce qui augmente leur valeur. Au musée des Thermes est venu s'ajouter en 1900 une des plus magnifiques collections d'antiques, fondée au commencement du XVIIIe s. par le cardinal Ludovisi; la famille Boncompagni-Ludovisi qui en hérita par la suite, la vendit à l'Etat (musée Boncompagni).» Karl Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*, cit., 247, FLC J 142.

cuaderno de dibujos que lo acompañaron en su Viaje de Oriente, representa la tumba de Acrabanis (hijo de Ababun), que habría sido prestado temporalmente por el Museo Xántus János de Győr, formando así parte de la Exposición Arqueológica en las Termas de Diocleciano (Fig. 8).³⁷ En el segundo, que ocupa las páginas 164 y 165, se dedica a representar un dibujo de la Pigna di Carlo Magno, expuesto en el ámbito de la misma muestra arqueológica (Fig. 9).³⁸ En el cuarto, que ocupa las páginas 172 y 173, dibuja dos ventanas del primer piso del *claustrum maius* del antiguo monasterio cartujo, indicando «il faut si l'on ne met/ pas de gd rideaux, n'en/ mettre que/ de tous petits à la/ fenêtre même et faire l'embrassee/ très en biais (obtenir une/ surface.// 1 fenêtre de fer = très jolie./ et 1 autre elliptique/ aussi.// (Musée des Thermes)» (Fig. 10). Sin embargo, los otros dos se dedican esencialmente al jardín del claustro. En el primero, que ocupa las páginas 168 y 169, dibuja las fachadas de dos de las alas del claustro, así como su centro, ocupado por una vegetación exuberante (Fig. 11). Ahí indica: «C'est beau 1 jardin avec des/ lignes architectoniques des plantes folles, des/ pierres taillées». En el segundo, vuelve a tomar como motivo las fachadas de dos de las alas del claustro, ahora ya omitiendo parte del primer piso, y vuelve a dibujar la vegetación, esta vez acompañada por una fuente, en forma de trébol de cuatro hojas, rodeada por siete cabezas de animales, que se encuentra en el centro del claustro (Fig. 12). En este dibujo vuelve a reiterar: «Ces mêmes architectures/ et 1 bassin av. de l'eau/ tranquille».

³⁷ Ver, sobre este asunto, *Esposizione Internazionale di Roma 1911. Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano* (Bergamo: Istituto Arti Grafiche, 1911), 69: «Tomba di Acrabanis, figlio di Ababun, dell'ala Augusta *Ituratum*. Gli fu innalzata dal fratello *Hanicus*. Sopra una protome, un cavaliere *levis armaturae*. (C. I. R. III, 4367). Museo del Ginnasio dei Benedettini a Laudinum (Győr).» Esta obra habrá sido temporalmente cedida, por lo tanto, para la Exposición Arqueológica en las Termas de Diocleciano, por el Xántus János Múzeum de Győr, en Hungría (n.º de inventario 57.1.3), museo donde puede ser vista actualmente. Agradezco el apoyo de Francisca Ferraudi-Gruénais, del Epigraphische Datenbank Heidelberg, así como de Miria Roghi, del MNR- Palazzo Massimo alle Terme, en la confirmación de esta hipótesis.

³⁸ Ver, sobre este asunto, *Esposizione Internazionale di Roma 1911*, cit., 28, donde se encuentra una imagen de «La pigna di Carlo Magno ad Aquisgrana», dibujada por Charles-Edouard Jeanneret. Esta obra habrá sido temporalmente cedida, por lo tanto, para la Exposición Arqueológica en las Termas de Diocleciano, y se encontraba originalmente en Aquisgrán.



8. Dibujo de la tumba de Acrabanis en la Cartuja de Roma, de Charles-Edouard Jeanneret, 1911 (fuente: cuarto cuaderno de dibujos del Viaje de Oriente, FLC)

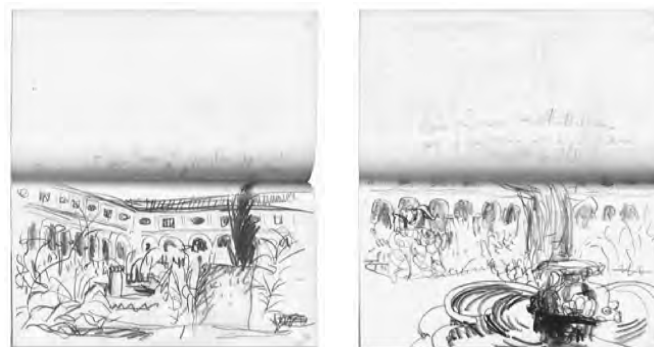


9. Dibujo de la representación de la Pigna di Carlo Magno en la Cartuja de Roma, de Charles-Edouard Jeanneret, 1911 (fuente: cuarto cuaderno de dibujos del Viaje de Oriente, FLC)

Cerca de diez años más tarde, en el verano de 1921, Le Corbusier hace un segundo viaje a Roma, esta vez acompañado por Amédée Ozenfant —en ese momento una figura de referencia, para él, en el campo de la pintura— y Germaine Bongard —galerista y hermana del diseñador Paul Poiret—. Pernoctan en Roma del 17 al 30 de agosto. Visitan sobre todo lugares donde Charles-Edouard Jeanneret habría estado en 1911, en particular obras de Michelangelo, incluyendo,



10. Dibujo de dos ventanas del primer piso del *claustrum maius* de la Cartuja de Roma, de Charles-Edouard Jeanneret, 1911 (fuente: cuarto cuaderno de dibujos del Viaje de Oriente, FLC)



11-12. Jardín del *claustrum maius* de la Cartuja de Roma, de Charles-Edouard Jeanneret, 1911 (fuente: cuarto cuaderno de dibujos del Viaje de Oriente, FLC)

como no podría dejar de ser, la Cartuja de Roma. Toman en esta cartuja cinco fotografías.³⁹ Una retrata a Le Corbusier, sentado junto a un paramento del claustro, y a Ozenfant, de pie y en frente, junto a una columna (Fig. 13). En otras dos, las posturas de los intervinientes

³⁹ FLC L4-14-46, FLC L4-14-42, FLC L4-15-62, FLC L4-15-61, FLC L4-15-65. Agradezco a Jorge Torres su generoso apoyo en la reunión de estos documentos.



13-17. Fotografías de la Cartuja de Roma de Le Corbusier, 1921
(fuente: FLC L4-14-46, FLC L4-14-42, FLC L4-15-62, FLC L4-15-61, FLC L4-15-65)

son humorísticas: en una se ve a Ozenfant y a Bongard en una de las galileas del claustro, mientras Le Corbusier acecha por detrás de una escultura (Fig. 14); en otra, Ozenfant comparte su sombrero con una escultura (Fig. 15). Las otras dos fotografías se refieren al espacio central del claustro: mientras una retrata a Ozenfant y a Bongart, junto a la galilea (Fig. 16), en la otra aparece Le Corbusier observando una escultura, de nuevo junto a una vegetación lujuriante (Fig. 17).

A través de esta cartuja, Le Corbusier se habrá dado cuenta de la importancia de que este gran vacío, situado en el centro del conjunto de las celdas, sea ocupado con un jardín —en este caso compuesto por una densa vegetación, con líneas arquitectónicas, plantas «locas», piedras esculpidas y un estanque «de agua tranquila»—.

CARTUJA DE VENECIA

Entre el conjunto de dibujos elaborados por Charles-Edouard Jeanneret en 1915 en la Biblioteca Nacional de Francia para la producción del libro *La Construction des Villes*,⁴⁰ se encuentra un dibujo de la Cartuja de Venecia, en la Isola di S. Andrea della Certosa (Fig. 18).⁴¹ Más adelante, en *Propos d'Urbanisme*, de 1946, Le Corbusier describirá el conjunto de dibujos realizados durante el periodo de investigación en el Gabinete de grabados de la Biblioteca Nacional de Francia, entre los que se incluye este dibujo, del siguiente modo: «Les croquis [...] proviennent d'une série d'environ cinq cent réalisés, il y a plus de trente années, lors d'une longue, patiente et minutieuse recherche au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale».⁴² Comparando este dibujo de Charles-Edouard Jeanneret con un grabado del artista veneciano Marco Boschini,⁴³ titulado *Cartusia inclytæ venetiarum urbis*, del siglo XVII (cerca de 1660) (Fig. 19),⁴⁴ está claro que, dadas las similitudes, ésta habrá sido su fuente. El observador está

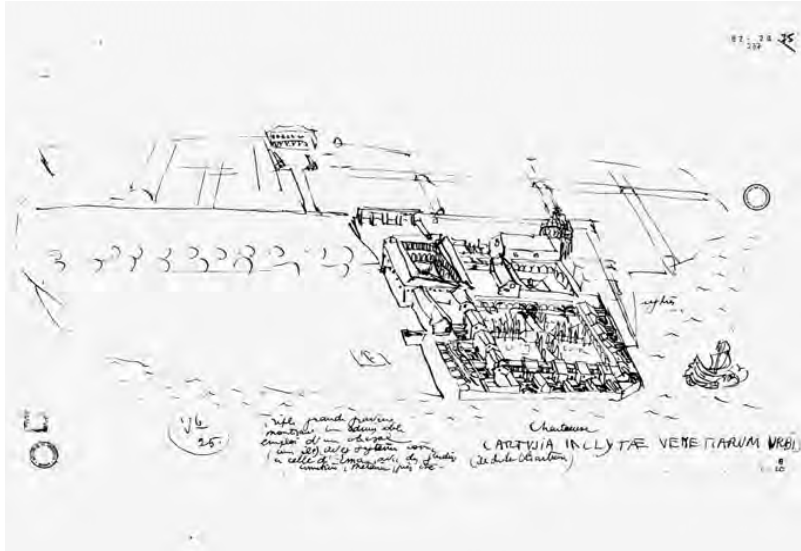
⁴⁰ Charles-Edouard Jeanneret, *La construction des villes* [Ms, s.p.]. Los apuntes relativos a este libro se encuentran en los Archivos de la Fundación Le Corbusier: FLC B2-20.

⁴¹ FLC B2-20 237. Este dibujo fue encontrado, durante la organización del Archivo de la Fundación Le Corbusier, después de su muerte, dentro del *Annuaire Suisse de la Construction*, junto con una serie de otros dibujos. Ver, sobre este asunto, B2-20-206-269. Su leyenda indica que el dibujo corresponde a una vista de «Chésal Venise», de «La Chartrreuse de Venise», y presenta la siguiente nota: «Sd Jardin. Les subdivisés grands». Ver, sobre este asunto, FLC B2-20-494-001.

⁴² Le Corbusier, *Propos d'urbanisme* (París: Bourrellier, 1946), 14.

⁴³ Firmado: Marcus Boschinius F.

⁴⁴ Este grabado fue más tarde publicado por Vincenzo Maria Coronelli, *Teatro delle città e porti principali dell' Europa, parti I-II* («TEATRO DELLE CITTA' E PORTI PRINCIPALI DELL' EUROPA, IN PIANTA, IN PROFILO, ED IN ELEVATIONE, Descritte, e Publicate ad uso dell'Accademia Cosmografica degli Argonauti, PARTE III DEDICATE ALL'ALTEZZA SERENISSIMA DI FRANCESCO FARNESE DUCA VII. DI Parma, Piacenza, &c. CONFALONIERE PERPETUO DI SANTA CHIESA Dal Padre Maestro Vincenzo Coronelli Cosmografo della Serenissima Republica di Venetia, e Professore di Geografia in quell'Università In Venetia, Con privilegio dell'Eccellentissimo Senato, 1697»). Veneza, 1697, parte 1, tav. 19. Tanto el grabado como este libro no se encuentran hoy en día en la Biblioteca Nacional de Francia, por lo que no se sabe si Le Corbusier habrá copiado el original o una copia de este grabado, republicado en éste u otro libro.



18. Dibujo de Charles-Edouard Jeanneret de la Cartuja de Venecia (fuente: FLC B2-20 237)



19. Marco Boschini, *Cartusia inclytæ venetiarum urbis* [ca. 1660] (fuente: Vincenzo Maria Coronelli, *Teatro delle città e porti principali dell' Europa*)

exactamente en el mismo lugar y la cartuja (e incluso los barcos, la vegetación y los caminos circundantes) son representados precisamente del mismo modo. Aunque, a lo largo de su vida, Le Corbusier haya conocido Venecia con detalle, la verdad es que tal vez nunca haya estado en su cartuja, que estaba en gran parte destruida desde alrededor de 1810.

En esta carta se describe brevemente el origen de la cartuja, en 1422,⁴⁵ y una leyenda nos permite reconocer su estructura funcional.⁴⁶ Se trata de una cartuja con el claustro del procurador y el atrio de entrada, que es seguido por una iglesia, un *paruum claustrum* (rodeado por los espacios de carácter cenobítico, como las capillas, la sala capitular y el comedor) y un *claustrum maius* (rodeado por los espacios de carácter eremítico, como el cementerio y las celdas). Con las debidas diferencias, se trata de un monasterio que corresponde en su totalidad a la tipología cartujana, y que se asemeja de una forma estructural a las cartujas hasta entonces conocidas por Charles-Edouard Jeanneret: Florencia, Clermont, Pavía y Roma. Sin embargo, una particularidad, la de que su territorio estaba determinado por los límites de la isla donde se encontraba, junto a la ciudad de Venecia, habrá resaltado la universalidad del tipo, que se adapta a las características del lugar: del paisaje toscano al mar Adriático.

La radicalidad del sitio donde se implantó este caso podrá haber permitido comprender que en cada monasterio la situación geográfica

⁴⁵ «S. Bernardino de Senis insigni Verbi Dei praecone hortante ab incomparabili potentissimae Veneta Reipublicae pietate Insulam & Ecclesiam S. Andrea ad Littus Carrusianae Religioni attributam, Pius, ac Venerabilis Pater Antonius ex Illustrissima Surianorum familia Cartusiae adscriptus, ordinis Visitator ac deinde Venetus Patriarcha in hunc quem uides prospectum, essusa cooperante manu Patriorum Templo à se magnificentissime erecto, ac autis aedificijs admirabilem posteris reliquit.»

⁴⁶ «1. Ecclesia Maior / 2. Ecclesia Antiqua / 3. Capitulum Monachorum / 4. Palatium pulchri prospectus ad mare / 5. Horti intra claustrum / 6. Paruum claustrum / 7. Refectorium / 8. Maius claustrum / 9. Celle Monachorum quatuordecim / 10. Cemeteryum / 11. Cella Prioris / 12. Viridarium Prioris / 13. Piscina Prioris / 14. Locus Nauicularum Monastery / 15. Claustrum Procuratorum et Conuersorum / 16. Hospitum Cubicula / Atrium Ecclesie / 18. Pomarium / 19. Fenile / 20. Ianua Monastery / 21. Vineae et Horti / 22. Piscina Maior / 23. Domus Coloniarum / 24. Locus Nauicularum Coloniarum / 25. Turris pulueris mitrati Principis / 26. Domuncula Piscatorum / 27. Pratum»

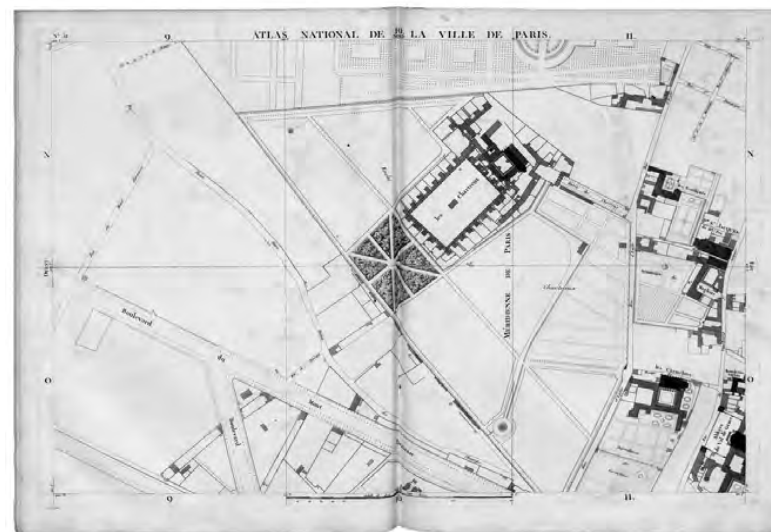
—el clima, la topografía del terreno y las condiciones hidrográficas— el límite del monasterio, la relación con los campos de cultivo, así como el acceso, van modelando el edificio y marcando las varias diferencias. La permanencia de la estructura cartujana no deja por lo tanto de permitir fecundar las manifestaciones particulares de cada sitio donde el monasterio se implanta, así como la adaptación de cada caso. Este es sometido a ajustes varios, contribuyendo a la construcción de una infinidad de variantes. En el dibujo de Charles-Edouard Jeanneret se encuentra la siguiente nota: «Vb 25 / Triple grande gravure / montrant un admirable / emploi d'un chésal / (une île), avec système / come à celle d'Ema, avec des jardins, cimetière, métairie, prés, etc. / Chartreuse / CARTUSIA INCLYTAE VENETIARIUM URBIS / (île de la Chartreuse)».

CARTUJA DE PARÍS

Le Corbusier habrá tenido conocimiento, como no podría dejar de ser, de la existencia de una cartuja en la ciudad que adoptó durante más de cuarenta años: París. Se trata de la cartuja fundada en 1257, por orden de Luis IX, en Vauvert, una vasta área del sur de París, y que fue demolida entre 1796 y 1800, pasando su área a ser incluida en los Jardines de Luxemburgo.

Por lo tanto, Le Corbusier nunca pudo haber visitado esta cartuja. Sin embargo, entre el conjunto de notas realizadas por Charles-Edouard Jeanneret en 1915 en la Biblioteca Nacional de Francia, para la producción del libro *La Construction des Villes*, en particular las referentes al estudio de Jeanneret sobre los planos de la ciudad de París (del plan Truchet, de 1552, en adelante), se encuentra una breve referencia a esta cartuja a partir de su lectura de un plano de Verniquet, de 1796, el *Atlas du plan général de la ville de Paris*, donde ésta se encuentra representada (Fig. 20). Le Corbusier escribe, entre diversas notas acerca de los edificios religiosos de la *Rive Gauche*: «X les chartreux».⁴⁷ A través de

⁴⁷ FLC B2-20-286. Debo esta advertencia a Rute Carlos. Ver la transcripción completa de los apuntes de Le Corbusier sobre el plan general de Verniquet, de 1796, en Rute Carlos,



20. Planta de la Cartuja de París (fuente: Verniquet, *Atlas du plan général de la ville de Paris*)

la planta de Verniquet, Charles-Edouard Jeanneret habrá seguramente reconocido, una vez más, la estructura-tipo cartujana, donde un gran claustro organiza una serie de celdas.

CARTUJA DE GRENOBLE

Profundizando un poco más el análisis de la biblioteca personal de Le Corbusier, se constata que ésta incluye una obra de 1922 que se

A Ville Verte de Le Corbusier como sistema: uma perspectiva centrada no parque. Tesis de doctorado presentada en la Universidade do Minho, 2013, 415-419.

titula *Voyage à la Grande Chartreuse*.⁴⁸ En esta novela, el personaje principal, trasunto del propio autor, Rodolphe Töpffer, profesor de dibujo en una escuela suiza, viaja con sus alumnos en una excursión que culmina en la Cartuja de Grenoble, también conocida como la Gran Cartuja, por ser la casa-madre de la Orden de la Cartuja.

Hay varios indicios de la importancia de este libro para Le Corbusier. Por un lado, tenemos la relevancia que el propio autor de este libro tuvo en la formación de Charles-Edouard Jeanneret. Rodolphe Töpffer fue un maestro, autor, pintor, cartonista y caricaturista suizo y uno de los pioneros del cómic en Europa.⁴⁹ Según declaraciones del hermano de Le Corbusier, Albert Jeanneret, los primeros dibujos de Charles-Edouard Jeanneret fueron precisamente hechos a partir de copias inspiradas en una obra del mismo autor:⁵⁰ *Voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat en vacances en Suisse et sur le revers méridional des Alpes*.⁵¹ También se observa que Charles-Edouard Jeanneret confió más tarde a su amigo Auguste Klipstein que haría «volontiers une thèse de doctorat» sobre Töpffer.⁵² En 1914, manifestó su admiración al usar una ilustración extraída de *Voyages en zigzag* para ilustrar el texto «La Maison suisse», en *Étrennes helvétiques*.⁵³

⁴⁸ Töpffer, Rodolphe, *Voyage à la Grande Chartreuse* (Genève: Éditions d'Art Boissonnas, 1922), FLC V 454.

⁴⁹ Rodolphe Töpffer (1799-1846). Entre sus obras se encuentra *Les Amours de monsieur Vieux Bois*, publicado en 1842 en Estados Unidos (y considerada el primer cómic publicado en ese país).

⁵⁰ Albert Jeanneret, citado en Stanislaus Von Moos, *Le Corbusier, Elemente einer Synthese*. Frauenfeld. (Stuttgart: Huber, 1968), 13.

⁵¹ Rodolphe Töpffer, *Voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat en vacances en suisse et sur les revers méridional des Alpes*, 1846.

⁵² «A propos, faites venir ce livre-ci: les aventures de Monsieur Vieux-Bois (Édité à Genève) c'est le plus fameux des albums illustrés de Töpffer. Ça coûte 7 ou 10 francs. Vous pourrez voir là un Brush français, latin, et un précurseur come dessinateur. Je ferais volontiers une Thèse pour doctorat sur Töpffer. Il a été totalement oublié depuis 1840 et je vous dis que ces dessins sont merveilleux. Cet album est édité très joliment très artistiquement. Vous aurez une véritable joie.» Carta de Charles-Edouard Jeanneret a August Klipstein, n.d. [1911], FLC E2-6-145.

⁵³ Charles-Edouard Jeanneret, «La maison suisse», en *Étrennes helvétiques. Almanach illustré*. Paris, Dijon, (La Chaux-de-Fonds: Fischbacher & Cie. Éditeurs, Félix Rey Librairie Générale, Imprimerie Georges Dubois Éditeur, 1914), 33-39.

Esa admiración fue reiterada en 1920, a través de la publicación en *L'Esprit nouveau* —revista fundada por Le Corbusier y Amédée Ozenfant— de una historieta de siete páginas de Rodolphe Töpffer, compuesta por secciones tomadas de *L'Histoire du Docteur Festus*⁵⁴ y de *L'Histoire de Mr. Pencil*,⁵⁵ dos textos ilustrados por Töpffer y antes publicados en *Voyages en zigzag*.⁵⁶ Ahí se encuentra igualmente un artículo firmado por «De Fayet» —un apodo que Le Corbusier compartía con Amédée Ozenfant—, con un largo elogio a Töpffer.⁵⁷ Se observa que Rodolphe Töpffer presentaba varias similitudes con Charles L'Eplattenier, pintor y profesor de Charles-Édouard Jeanneret en la Ecole d'Art de la Chaux-de-Fonds, y que éste tanto admiraba. Tanto uno como el otro eran suizos, maestros, rousseauianos, utilizaban la relación con la naturaleza como medio de aprendizaje, y fomentaron en Charles-Edouard Jeanneret la pasión por el viaje y por el dibujo. Se puede observar igualmente la similitud de la presentación de varios proyectos de Le Corbusier, en *Œuvre complète*, siguiendo la tradición de los dibujos de Rodolphe Töpffer, que constan en *Voyage a la Grande Chartreuse*.⁵⁸ Están compuestos por líneas y puntos, contienen una narrativa y preconizan una clara fusión con el texto. Como afirma Rodolphe Töpffer, «L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots: c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement: c'est de la littérature en estampes. L'on peut aussi ne faire ni l'un ni l'autre, et c'est quelquefois le

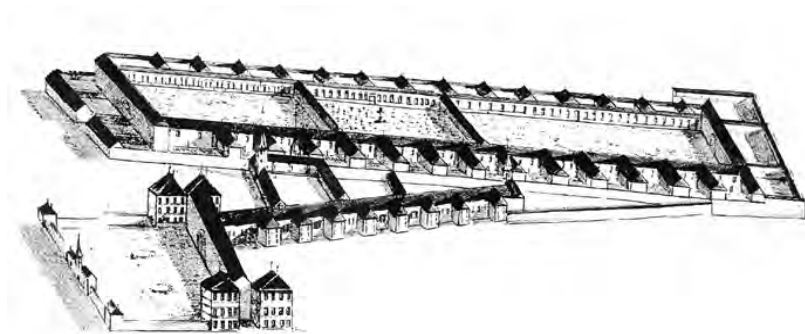
⁵⁴ Rodolphe Töpffer, *Le Docteur Festus*, Cherbuliez, Ginebra y París, reeditado en 1846 por Kessmann en Ginebra, y por Garnier en París, y por la Société genevoise d'édition, Genève, 1901. Le Corbusier tenía un ejemplar de esta obra: Rodolphe Töpffer, *Le Docteur Festus*. (París: Garnier Frères, s.d.) FLC V 229.

⁵⁵ Rodolphe Töpffer, *Monsieur Pencil*, Cherbuliez, Ginebra y París, 1840, reeditado por Kassmann en Ginebra en 1846 y por Garnier en París en 1860.

⁵⁶ *Voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat en vacances en Suisse et sur le revers méridional des Alpes*. Jean-Louis Dubochet, 1843.

⁵⁷ Ver, sobre este asunto, De Fayet [pseud.], «Toepffer [sic], précurseur du cinéma», en *L'Esprit nouveau*, París, 11-12, [1921], 1336-1345, texto 1337.

⁵⁸ Esta tradición tiene, incluso, una fuerte repercusión en el modo como Le Corbusier pasa a presentar sus proyectos, en particular en *Œuvre complète*. Ver, por ejemplo, la presentación de la Villa Meyer.



21. Axonometría de la Cartuja de Grenoble (fuente: Rodolphe Töpffer, *Voyage à la Grande Chartreuse*)

mieux.»⁵⁹ Se observa además que es bastante probable que Charles-Edouard Jeanneret hubiera tomado contacto con este libro a través de su padre, alpinista apasionado —fue, durante largos años, presidente de la sección local del club alpino de La Chaux-de-Fonds—, una vez que esta obra constituye un homenaje romántico de los Alpes.

Voyage à la Grande Chartreuse contiene, además de varios dibujos que representan las peripecias de este conjunto de alumnos en dirección a la Grande-Chartreuse, cinco dibujos que figuran la cartuja de Grenoble: una vista a lo lejos —por entre la vegetación y las montañas—, una vista de la iglesia —repleta de monjes—, una perspectiva de un patio de una de las celdas —con un monje a la izquierda y los Alpes al fondo—, una perspectiva de una de las celdas y una axonometría del conjunto. Pero observando con detalle la axonometría que Töpffer presenta en *Voyage à la Grande Chartreuse*, comprendemos que a través de este libro, Le Corbusier habrá observado algo que distingue este caso de los que había conocido hasta entonces (Fig. 21). De hecho, los

monasterios cartujos habitualmente presentan un *claustrum maius* simple (como el de Florencia, el de Clermont y el de Venecia). Sin embargo, dada la gran relevancia de algunos monasterios, fue concedido el permiso de ampliación de algunas cartujas, de 12 celdas —simples— a 24 celdas, distribuidas en dos grandes claustros dobles. Los monasterios que fueron construidos después de este permiso pasaron, en algunos casos, a contener un único claustro, pero doble, con 24 celdas (como los de Pavia, Roma o París). Y más tarde incluso fue posible ampliar algunos monasterios cartujos hasta cerca de 36 celdas, distribuidas en tres grandes claustros —triples—, como es el caso de la Cartuja de Grenoble.

CARTUJA DE CAPRI

Le Corbusier conoció más tarde, en 1936, la Cartuja de San Giacomo, en Capri. Fundada en 1371 por Jacques Arcucci, esta cartuja dejó de ser habitada por monjes cartujos en 1808, y fue utilizada desde 1815 como cuartel, como hospicio y como cárcel. A partir de la unificación italiana y, sobre todo, a partir de 1925, es objeto de restauración y, precisamente el año de la visita de Le Corbusier fue concedida a los Canónigos Regulares Lateranenses, con objeto de que pasara a albergar una institución educativa. Fue finalmente abandonada por los canónigos en 1961, pero desde entonces ha sido restaurada y acoge hoy el Museo Karl Wilhelm Diefenbach.

Entre el 25 y el 31 de octubre de 1936, Le Corbusier estaba en Roma —donde participó en la VI edición del Convegno Alessandro Volta, dedicado al tema «Rapporti dell'architettura con le arti figurative», organizado por Marcello Piacentini y por la Reale Accademia d'Italia y por la Fondazione Alessandro Volta— y, entre el 31 de octubre y el 2 de noviembre visitó Capri, acompañado por el artista Arturo Ciacelli. El objetivo de este viaje a la montañosa isla italiana era encontrar a Hélène Fischer, americana y amiga de Ciacelli, que quería construir una casa proyectada por Le Corbusier en la isla italiana. Le Corbusier se alojó en la Casa Tragara, realizada por el ingeniero Emilio Enrico Vismara, de quien se hizo amigo.

⁵⁹ Rodolphe Töpffer, *Essai de Physiognomonie*, 1845.



22. Fotografía de la primera página del artículo de Le Corbusier «Le 'vrai', seul support de l'architecture» (fuente: *Domus* 118)



23. Postal de la Cartuja de Capri perteneciente a la colección particular de postales de Le Corbusier (FLC L5-8-11)

En un texto de Le Corbusier sobre la Casa Tragara, «Le 'vrai', seul support de l'architecture», con fecha de 17 de junio de 1937 y publicado en italiano en octubre de 1937 por la revista *Domus*, Le Corbusier no podría dejar de hacer referencia a la Cartuja de San Giacomo, situada a menos de 500 metros de esta casa: «Par un détour on entre dans la pièce d'intimité, ici la mer, là l'aisselle de l'île, infléchie et portant le monastère».⁶⁰ La cartuja ocupa, además, el centro de la fotografía que ilustra la primera página de este artículo, que muestra la vista desde la terraza de la Casa Tragara (Fig. 22). Y, en una de las plantas que hizo de la casa y que igualmente publica en este artículo, escribe, junto a una de las terrazas: «l'aisselle de l'île ; le monastère».⁶¹

Ésta es, además, una cartuja muy representativa de la universalidad del tipo, independientemente de los métodos constructivos o de los materiales utilizados. De hecho, la similitud existente entre todos los ejemplares cartujanos es de naturaleza conceptual y no objetual: la propia fijación, a través de la orden, de la estructura formal de los monasterios parece multiplicar la variedad de sus acepciones. La

⁶⁰ FLC A3-2-419.

⁶¹ Ver, sobre este asunto, Le Corbusier, «Il 'vero' sola ragione dell'architettura», en *Domus*, 118, ottobre 1937, 1-8.

tipología cartujana es perfectamente reconocible en este caso construido en bóvedas, cuyo extradós es evidente en la imagen revelada por Le Corbusier. Aunque éste nunca haga referencia a su conocimiento de esta cartuja, lo cierto es que, analizando la colección particular de postales de Le Corbusier, se encuentra un vestigio más de su admiración por este edificio (Fig. 23).⁶²

De hecho, Le Corbusier siempre se refirió a la Cartuja del Valle de Ema como la gran inspiración de su vivienda colectiva. Sin embargo, su erudición en relación a la arquitectura cartujana fue mucho más allá del conocimiento de apenas un caso, siendo más bien el resultado de una «recherche patiente», emprendida durante muchos años, a partir del análisis de la Cartuja de Florencia, pero también de las cartujas de Clermont, Pavía, Roma, Venecia, París, Grenoble y Capri. Las cartujas no son, con algunas excepciones, exaltadas en los libros de historia del arte, probablemente dadas las dificultades que sus monjes imponen a cualquier visitante extraño a la orden religiosa. De hecho, Le Corbusier tan sólo visitó una cartuja habitada por monjes de esta orden, precisamente la del Valle de Ema. Muchas son así mantenidas en una especie de secreto que solo algunos conocen. Sin embargo, el estudio de los diversos ejemplares de esta tipología habrá permitido a Le Corbusier reconocer, de un modo más profundo, una forma ancestral del habitar, que pocos modelos laicos se habían, hasta entonces, esforzado por igualar.⁶³

⁶² FLC L5-8-11.

⁶³ Está en curso una investigación de posdoctorado que versa precisamente sobre el proyecto Immeuble-villas de 1922 de Le Corbusier, así como, en particular, sobre el papel que el conocimiento sobre la orden religiosa cartuja tuvo en el desarrollo de este modelo de vivienda colectiva, con el título *Le Corbusier y el proyecto immeuble-villas. Etimos de una vivienda moderna*, que cuenta con la orientación científica de Jean-Louis Cohen (New York University) y de Jorge Spencer (Facultad de Arquitectura de la Universidad de Lisboa), con sede en el *Centro de Investigação em Arquitectura Urbanismo e Design* de la *Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa* y financiada por la *Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal*.